



## **OLYMPIA (1938): O DELLA MODERNITÀ DI UN CAPOLAVORO**

Di Massimiliano Studer

### **UNA PREMESSA DOVEROSA**

Sfida intellettuale. Questa è Leni Riefenstahl. E soprattutto sfide intellettuali sono le sue creazioni: i film interpretati e diretti, le foto, i reportage e le analisi antropologiche. Attraverso un secolo, quello “breve” per usare un’espressione di Hobsbawn<sup>1</sup>, Leni Riefenstahl ha saputo cogliere le essenze del Terzo Reich e le sue componenti moderne, raccontando e mostrando l’estetica del Novecento. Il nazismo e la sua barbarie hanno trasmesso della Riefenstahl la sua migliore espressione: nel bene e nel male Leni ha condotto una vita all’insegna del bello e dell’armonia, anche a costo di passare per la musa di Hitler e la regista ufficiale della propaganda nazista.

Parlare di elementi tipici dell’estetica nazista non è un’operazione facile da gestire a livello etico e morale. Ma l’arte di Leni Riefenstahl ha un fascino irresistibile e con questa dualità tratterò il suo film più maestoso: *Olympia (Olympia: Fest der Völker und Olympia: Fest der Schönheit*, Germania, B/N, 217’, 1938) Il fascino del male è sempre presente quando ci si confronta con le tematiche ancora sconvolgenti del nazismo. Posso dichiarare, sin da ora, che la regista non mi è parsa particolarmente brillante o dotata di una simpatia naturale. Tutt’altro. La sua autobiografia<sup>2</sup>, i suoi testi dedicati al popolo Nuba<sup>3</sup> e le sue due interviste (contenute nei due documentari a lei dedicati dal regista Ray Müller)<sup>4</sup> non trasmettono agli occhi dello studioso un’immagine di una donna trasparente o sinceramente pentita dei suoi trascorsi all’interno dell’establishment del III Reich. Spesse volte, comunque, non nega di aver fatto o detto alcune cose che le hanno cucito addosso un’immagine che ha compromesso la sua persona nella vita della Germania hitleriana. Ma i suoi film e le sue foto parlano un’altra lingua e trasmettono un modo di concepire il cinema davvero strabiliati. Le sue scelte tecniche e il suo modo di narrare e di “mettere in scena” sono talmente grandiose da aver superato il micidiale e inesorabile giudizio del tempo che scorre.

Come ci ha detto il Prof. Leonardo Quaresima, nell’intervista che ci ha concesso per questo speciale, è forse una “questione di chimica”. I suoi film, anche se ci fanno rabbrivire per la densità nazista del loro stile e dei loro contenuti, sono, comunque, affascinanti e bellissimi<sup>5</sup>.

In *Olympia* (1938) ci sono tutte le caratteristiche, oramai irrinunciabili, della rappresentazione contemporanea delle Olimpiadi dell’era moderna. Sono terminate da poco le Olimpiadi di Londra del 2012 e, in questi mesi (da maggio ad agosto 2012), è stato possibile constatare che le scelte della Riefenstahl rivivono intatte come allora. Bastino due esempi per chiarire il punto: la [cerimonia ad Olimpia](#)<sup>6</sup> e la corsa del tedeforo per raggiungere la meta della sede dei giochi olimpici. I riti, appena menzionati, vennero impressionati per la prima volta e per sempre nelle riprese del film. Il modus operandi che vediamo in questi giorni è stato concepito e utilizzato da Leni Riefenstahl per la prima volta nel biennio 1936-1938, un periodo che comprende sia le riprese che il montaggio del suo film. Dopo di lei, questa modalità di raccontare l’evento si è cristallizzata per sempre. Anche se non lo vogliamo ammettere questo dato è reale e incontrovertibile. Non è un’interpretazione. È lo stesso



oblio culturale e mentale che ottenebra la nostra mente quando pensiamo di acquistare una Volkswagen senza ricordare che è una creatura voluta e generata dalla mente di Adolf Hitler. O quando dimentichiamo che il team di ingegneri della NASA, artefice della progettazione del Saturn V razzo dell'Apollo 11 che portò l'uomo sulla Luna, era guidato dal tedesco Wernher Von Braun. I missili V2 usati da Hitler durante le fasi finali della II Guerra Mondiale portano la firma creativa di Von Braun.

Ho raccolto molto materiale per questa impresa editoriale e, come me, tutti coloro che si sono cimentati con questa cineasta hanno dovuto capitolare di fronte allo schizofrenico dilemma: grande talento e genio o mano armata/intellettuale del Male assoluto? Questo atteggiamento, questo tabù è un "universale". Basti citare un dato ottenuto durante la progettazione di questo lavoro. Tutti i testi e le fonti che ho raccolto sono di provenienza internazionale: italiani, tedeschi, inglesi, americani e giapponesi hanno dovuto affrontare le stesse forche caudine che passano dal concetto che l'intero percorso artistico della cineasta tedesca è stato ineguagliabile e che la sua arte filmica è da considerare una pietra miliare del cinema mondiale ma anche che questo talento è stato messo al servizio del III Reich. *Il trionfo della volontà (Triumph des Willens*, Germania, B/N, 121', 1935) e *Olympia* (1938) sono esempi lampanti di un coinvolgimento totale verso il nazismo. Ma sono parte integrante della storia del cinema e sono entrambi dei capolavori, citati e utilizzati ancora oggi da molti registi: da Orson Welles a Stanley Kubrick, da George Lucas a Steven Spielberg, da Paul Verhoeven a Quentin Tarantino.

Insomma, per citare Gianni Rondolino che ci ha concesso un'intervista esclusiva per questo speciale: "[Leni Riefenstahl fa parte integrante della cultura del Novecento](#)"<sup>7</sup>.

## GENESI E SVILUPPO DI UN'IMPRESA CICLOPICA

Seguendo le indicazioni della regista, inferibili dalla sua autobiografia<sup>8</sup>, e dalla preziosissima, approfondita ed estremamente competente analisi di Taylor Downing<sup>9</sup>, sappiamo che il film nacque dalla richiesta, nell'estate del 1935, di Carl Diem<sup>10</sup> (allora Segretario Generale Comitato Organizzativo dei giochi olimpici di Berlino nonché inventore del rito del tedeforo olimpico) di realizzare un film, e non un documentario o un cinegiornale, che esaltasse la potenza espressiva degli sport e fosse capace di catturare lo spirito olimpico<sup>11</sup>. Leni Riefenstahl, ebbe alcune perplessità dopo questa iniziale proposta. Dubbi di tipo estetico, ovviamente, che impedivano alla regista di immaginarsi un evento così popolare, ma estremamente difficile da riprodurre e rappresentare per mezzo delle immagini in movimento. La soluzione, l'inception, venne dal ricordo e dalla visione degli antichi luoghi di gara olimpici.<sup>12</sup> Il problema di trasformare un concetto (lo spirito olimpico) in una serie di immagini dinamico-visive-montate trova in *Olympia* la sua massima espressione e rappresentazione. L'altro vero problema della regista, tuttavia, rimaneva il rapporto conflittuale con Goebbels presentatosi, sin dalle sue prime opere hitleriane<sup>13</sup>, sottoforma di "problemi finanziari". Bisogna, invece, sottolineare che le primarie rimostranze del Ministro, in questo caso, riguardavano la necessità di distribuire il film entro e non oltre i due giorni successivi la fine della manifestazione sportiva. Vista la consapevolezza della Riefenstahl di dedicare almeno

un anno al lavoro di montaggio<sup>14</sup>, la proposta di Goebbels divenne, da subito, motivo di forte contrasto. I conflitti, in realtà, perdurarono durante tutta la lavorazione del film: solo l'intervento diretto del Führer fece cessare i continui sabotaggi e le scenate a lei rivolte (spesse volte in pubblico) da parte del Ministro per la Propaganda.<sup>15</sup>

Sperimentazione ed innovazione tecnica sono presenti nella storia della Riefenstahl sin dai tempi de *La bella maledetta* (*Das Blaue Licht*, Germania, B/N, 74', 1932)<sup>16</sup>. Seguendo l'attrazione per le innovazioni, di una modernità impressionante, i costi dell'impresa "olimpica" si dilatarono a dismisura portando a livelli insopportabili gli scontri tra la regista e Gobbels, vero produttore del film. Vediamo quali furono le importanti scelte estetiche operate dalla regista per filmare il suo capolavoro. Indagare sui dettagli dell'intera produzione, infatti, ci permetterà di capire gli aspetti per così dire moderni di *Olympia*.

Prima di tutto, decise di filmare il più possibile tutte le discipline sportive. Tutti noi sappiamo che le Olimpiadi sono un evento televisivo che ha una copertura quasi "circadiana": seguire tutte le gare, tuttavia, è materialmente impossibile, visto lo svolgimento contemporaneo di molte gare di diverse discipline. Per dare un esempio al lettore, posso dire che per le Olimpiadi di Berlino 1936 furono ben 136 le discipline sportive presenti.

Ma con il montaggio si possono infrangere le regole della dimensione spazio/temporale. La Riefenstahl coinvolse una trentina di operatori (vedi elenco completo in Leonardo Quaresima, *op. cit.*, pag. 114) alcuni decisivi per le innovazioni tecniche. Spiccano, su tutti, Walter Frenz (specialista della macchina da presa a mano e inventore di quella a catapulta per riprendere i corridoi dei 100 mm, così come oggi la conosciamo<sup>17</sup>) e Guzzi Lantschner, intervistati, insieme alla regista, nel documentario di Ray Müller del 1993. Invitando a guardare, attentamente, le foto qui sotto<sup>18</sup>, voglio porre l'attenzione del lettore su una questione delicata: siamo in grado di riconoscere quello che vediamo o la modernità di Leni Riefenstahl è ancora troppo scottante e sconvolgente? Pongo la domanda perché io stesso ho faticato a mettere in collegamento queste due foto che conoscevo benissimo da anni. Non sono riuscito, fino alla stesura di questo testo, a vedere che era possibile legare le due foto.



Frenz, Riefenstahl e Lantschner sul set di *Olympia* (1936)



Garrett Brown sul set di *Shining* (1978-1979)



Incuriosito dall'analogia delle due immagini, ho ritenuto opportuno porre la questione al diretto interessato. Garrett Brown (nella foto a destra, pagina precedente) così ha risposto alla mia domanda sulla possibile ispirazione di Kubrick dalla visione della foto del Making of *Olympia* nel progettare quella sedia a rotelle:

“Massimiliano, penso di no. In fondo l'idea di servirsi di una sedia a rotelle per le riprese a mano in movimento è ovvia. La sedia a rotelle usata in *Shining* è stata costruita da Ron Ford, sebbene non sarei sorpreso se Stanley avesse visto la versione usata da Leni .... e questo è proprio il tipo di cose che lui (Stanley, *ndt*) avrebbe notato”<sup>19</sup>

Ad Hans Ertl dobbiamo, invece, il prototipo della macchina da presa subacquea<sup>20</sup> per le riprese, bellissime e famosissime, della scena dei tuffi, di cui ci occuperemo più avanti. Tutti e tre gli operatori venivano dalla fucina del regista Fanck, così come la Riefenstahl.

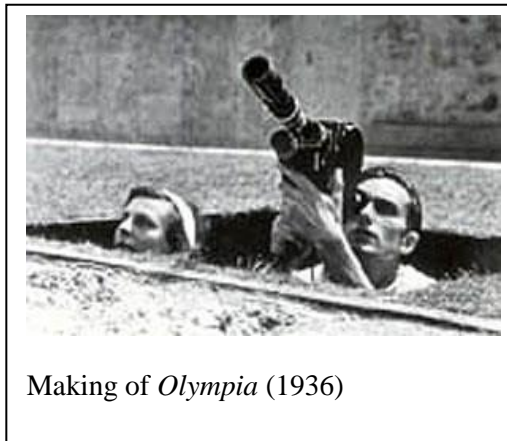
Tutti questi mezzi e la tendenza a sperimentare (prototipi di macchine da ripresa, pellicole speciali: la regista arrivò ad utilizzare tre differenti emulsioni prodotte da Agfa, Kodak e Perutz) danno l'idea della totale autonomia della regista nel gestire il progetto. Ma, soprattutto, incorniciano perfettamente le cause delle spese sostenute dal III Reich per il film. Il dato di 2.350.000 Reichmark, citato da Quaresima<sup>21</sup> ci costringe a pensare che il film era ben saldamente nelle mani del Governo tedesco e che, dunque, era un progetto, a tutti gli effetti, di propaganda. Il film, oltretutto, venne prodotto dalla *Olympia Film GmbH* (casa di produzione costituita all'uopo dalla Riefenstahl nel dicembre 1935<sup>22</sup> e messa in liquidazione il 6 dicembre 1939<sup>23</sup>) e ottenne il finanziamento non ufficiale (oggi si direbbe “occulto”) dalla Film Credit Bank, banca sotto il controllo del Ministero della Propaganda<sup>24</sup>. E nonostante le continue lamentele di Gobbels, il III Reich finì per avere dei profitti dalla distribuzione del film che, infatti, ottenne un guadagno di circa 115.000 RM<sup>25</sup>. Il film doveva varcare i confini nazionale ed europei ed era, dunque, necessario che non venisse presentato come un film di propaganda: per questo Gobbels decise di non far figurare i finanziamenti ufficiali. Ma il tour nordamericano del film, come vedremo più avanti, fu un fiasco totale soprattutto per merito (o a causa) della comunità ebraica e della lega anti-nazista americana che fecero di tutto (e ci riuscirono) per boicottare le mire di vendita della pellicola alle Majors hollywoodiane da parte della regista.

*Olympia* vinse il premio Coppa Mussolini alla mostra del cinema di Venezia del 1938 come miglior film ed ebbe recensioni entusiastiche in tutto il mondo. Il mito Riefenstahl si consolidò definitivamente con questa impresa ciclopica. Nel bene e, in seguito, nel male. Il film venne, comunque, distribuito in tutta Europa (ma non in URSS), Cina, India, Giappone e Australia. Vennero prodotte tre versioni in lingua: tedesco, inglese e italiano. “Altre copie furono sottotitolate in 16 lingue diverse”.<sup>26</sup>

Gianni Rondolino, così sintetizza questa opera, frutto di un “lavoro immane”:

“Nel documentare i giochi olimpici attraverso le diverse gare, nel presentare gli atleti provenienti da diversi paesi, nel cogliere il clima delle *Olimpiadi come evento pubblico*, nel soffermarsi sugli

aspetti più illuminanti dello sport, ella ha saputo mostrare contemporaneamente lo svolgersi dei giochi e il loro significato simbolico: da un lato l'aspetto documentaristico di un film che rimane come testo fondamentale per la comprensione di quell'evento mondiale; dall'altro il carattere poetico di uno stile che va al di là dei fatti, ne supera i confini e ce ne dà un'interpretazione simbolica, quasi trasfigurata.” (corsivo nostro)<sup>27</sup>



Making of *Olympia* (1936)



Making of *Quarto potere* (1940)

Il film è, inoltre, una miniera infinita di aneddoti sulle soluzioni, molto creative, trovate da Riefenstahl e dai suoi operatori per riprendere in tutti i modi possibili le gare. Alcuni di questi torneranno utili nel seguito della trattazione per corroborare l'idea che *Olympia* non è stato solo il film ufficiale delle Olimpiadi di Berlino e non è stato solo un film sportivo. Era ed è molto di più. Talmente tanto che moltissimi registi sembra abbiamo preso ispirazione dalla Riefenstahl.

Non ho trovato prove incontrovertibili per questa tesi ma un ragionevole dubbio (e magari più di uno) è lecito che venga esplicitato. Orson Welles (che non ci è dato di sapere se abbia visto il film quando la regista si recò in USA) è possibile che si sia ispirato alle riprese di *Olympia* quando decise di inserire la macchina da presa sotto il livello del terreno (vedi foto) per il suo capolavoro *Quarto Potere* (*Citizen Kane*, USA, B/N, '119, 1941)? È una domanda che abbiamo posto sia a Paolo Mereghetti che a Gianni Rondolino. Ne parleremo più avanti, ma le buche nel terreno dell'Olympiastadion di Berlino per riprendere, dal basso verso l'alto, gli atleti sono un'invenzione tutta tedesca e volute, fortemente, dalla Riefenstahl<sup>28</sup>.

IL TOUR AMERICANO: “ERA CARINA COME UNA SVASTICA”<sup>29</sup>

Dopo le entusiastiche recensioni del film in tutta Europa, Leni Riefenstahl decise di intraprendere un viaggio negli States con l'intento di persuadere i grandi produttori hollywoodiani a distribuire il suo film nel nuovo mondo. Le città visitate dalla regista furono: New York, Chicago, Detroit, San Francisco, Los Angeles e, naturalmente, Hollywood. Il viaggio, totalmente finanziato dal Ministero della Propaganda, durò circa due mesi, dal novembre 1938 a gennaio 1939<sup>30</sup> durante i quali la regista fece di tutto per ingraziarsi le simpatie degli americani fallendo, però, miseramente. In compagnia della Riefenstahl c'erano due uomini: Ernst Jäger e Walter Klingeberg. Entrambi facevano parte del team per specifiche ragioni. Jäger, oltre ad essere amico di vecchia data della



Riefenstahl sin dagli anni '20, aveva buone conoscenze e buone relazioni all'interno dell'establishment hollywoodiana. E conosceva molto bene il cinema di Leni Riefenstahl: si era dimostrato, infatti, molto brillante, scrivendo per lei (=ghost-writer) il libro del making of de *Il Trionfo della volontà*. Il vero intento del viaggio di Jäger, tuttavia, fu chiaro alla regista l'ultimo giorno di permanenza. L'amico di vecchia data, infatti, decise di rimanere in USA come esule fino agli anni '50 e di sfruttare le sue conoscenze sulla vita privata della Riefenstahl per farsi pubblicità<sup>31</sup>. Chi era, invece, Walter Klingeberg? Prima di tutto fu il Direttore del Dipartimento dello Sport del Comitato Organizzativo delle Olimpiadi di Berlino<sup>32</sup>. Aveva, in secondo luogo, un'ottima conoscenza del contesto culturale americano, avendo studiato a Berkeley (parlava con accento americano). Secondo il testo di Cooper C. Graham, infine, ci sono buoni indizi circa l'appartenenza di Klingeberg ai servizi segreti.<sup>33</sup>

Nonostante questi importanti accompagnatori, il viaggio dette, sin dai primi momenti, l'impressione di non portare a nulla di concreto e, soprattutto, di buono. Cinque giorni dopo l'arrivo della Riefenstahl a New York, ebbe luogo, in Germania, la funesta e orribile Notte dei Cristalli (*Kristallnacht* avvenuta nella notte tra il 9 e il 10 novembre)<sup>34</sup>. La vasta eco dell'episodio marchiò a fuoco la regista e il suo tentativo di realizzare il suo sogno americano naufragò inevitabilmente. Sin da subito, a causa dell'episodio del primo pogrom antisemita nazista, svariati gruppi di intellettuali, legati al cinema, ma non solo, organizzarono diverse forme di boicottaggio acquistando spazi pubblicitari sui giornali e alcuni raduni per impedire ad *Olympia* di avere delle proiezioni ufficiali e pubbliche. Nonostante ciò, tuttavia, molti giornalisti ed addetti ai lavori ebbero modo di visionare la pellicola e di scrivere recensioni entusiastiche. Henry McLemore sull'*Hollywood Citizen News* si espose dicendo che "Non è propaganda, ma una serie di riprese magnifiche del più grande meeting di atleti nella storia del mondo ... se non verrà mostrato alla gioventù di questo Paese, sarà la gioventù a perdere."<sup>35</sup>. Ecco, invece, che cosa scrisse il *Los Angeles Times* nella sua recensione del film del 17 dicembre del 1938:

"Anche se non può essere distribuito in America, secondo i piani attuali, a causa delle polemiche anti-naziste, il film sulle XI Olimpiadi, prodotto da Leni Riefenstahl, qui in visita, ha avuto una proiezione privata questa settimana a Los Angeles, e si è rivelato essere molto più di una semplice cronaca della rinomata competizione mondiale, ma un trionfo della macchina da presa e un poema epico per lo schermo."<sup>36</sup>

Ma furono, soprattutto, le proiezioni private mai realizzate (!) con i Big di Hollywood a fare la storia di questo viaggio.

Il primo fu Luis B. Mayer che espresse l'intenzione di vedere il film ma non all'interno degli MGM's Studios. Ricevuta questa piccola/grande richiesta, Leni Riefenstahl declinò l'invito e anche questa occasione sfumò.<sup>37</sup>

L'altro importante incontro avvenne l'8 dicembre 1938 con Walt Disney, evento di cui ci ha parlato il Prof. Gianni Rondolino<sup>38</sup>. Tra le ipotesi che avanza Rondolino nell'intervista, possiamo indicarne



almeno una che sembra essere molto plausibile. C'erano, all'apparenza, dei motivi distributivi nella scelta di Disney di accettare l'ipotesi di incontrare la cineasta tedesca: *Biancaneve e i sette nani* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, USA, col., '80, 1937), infatti, era appena uscito in America e la possibilità di distribuirlo in Germania poteva far gola al regista americano. Quello che di certo sappiamo è che l'incontro durò tre ore durante le quali la Riefenstahl fece un giro completo degli Studios ed ebbe l'opportunità di vedere, in anteprima, gli schizzi de *L'apprendista stregone* (*The Sorcerer's Apprentice*), famosissimo episodio di *Fantasia* (*Id.*, USA, col., '112, 1940). Da quanto ci riferisce la regista nella sua autobiografia, Disney voleva vedere tutte due le parti di *Olympia* ma, dopo averci pensato bene, pensò che i proiezionisti, molto sindacalizzati, avrebbero fatto uscire la notizia e che questa avrebbe ottenuto l'effetto di portare al boicottaggio dei film della Disney.<sup>39</sup>

Il 14 dicembre 1938, venne la grande occasione. La Riefenstahl aveva portato con sé ben tre versioni in 35 mm del film di cui una con il montaggio in cui erano state tagliate tutte le scene in cui era raffigurato Hitler.<sup>40</sup> Quest'ultima versione permise alla regista di proiettare la pellicola presso la sala cinematografica privata del California Club. 140 persone, tra cui alcuni giornalisti (vedi sopra la recensione del Los Angeles Times) e molti atleti presenti a Berlino, ebbero modo di vedere le due parti del film. William May Garland, organizzatore della proiezione, durante un breve discorso introduttivo, però, invitò i presenti a non diffondere la notizia che tale proiezione veniva fatta presso il California Club.

Come ultimo aneddoto, poco conosciuto, mi piace riportare l'incontro con un personaggio inaspettato che nulla aveva a che vedere con il cinema. Henry Ford invitò, per una visita di cortesia, la regista tedesca a Detroit. Quando l'incontro finì, il padre dell'industria automobilistica americana rivolse alla Riefenstahl queste agghiaccianti parole:

“Al suo ritorno, appena rivedrà il Führer, gli dica che ha tutta la mia ammirazione e che spero di poterlo conoscere al prossimo congresso del partito”<sup>41</sup>.

Infine un'altra proiezione avvenne in grande stile a New York, ma solo dopo la partenza della Riefenstahl. Il 9 marzo del 1940 venne, infatti, proiettata la prima parte di *Olympia* presso l'Eighty-Sixth Street Theater di Yorkville. La seconda parte del film venne proiettata, invece, il 30 marzo dello stesso anno.

Ma un altro evento anticipò l'arrivo di Leni Riefenstahl in USA. Una trasmissione radiofonica, infatti, sconvolse l'America. Domenica 30 ottobre 1938 la radio CBS di New York mandò in onda un adattamento di un romanzo di H. G. Wells ad opera di un giovane di 25 anni. Orson Welles scatenò il panico in tutti gli USA con *La guerra dei mondi*.<sup>42</sup> Il venerdì successivo, attraccò al porto di New York la nave che trasportava, in incognito<sup>43</sup>, Leni Riefenstahl. I due episodi, molto probabilmente, si divisero gli spazi e gli articoli sul New York Times di allora.

L'aver descritto così nel dettaglio il viaggio americano della regista è utile per capire come mai tanti registi d'oltreoceano abbiano, nel corso degli anni, considerato *Olympia* un “testo filmico” importante da studiare e, in alcuni casi, da imitare. Ma per gli americani Leni Riefenstahl era pur



sempre una nazista: ecco perché l'inventore del gossip, Walter Winchell<sup>44</sup> usò l'espressione "era carina come una svastica". Questa percezione di allora si è poi sommata al processo di denazificazione che sembra abbia prodotto, forse come effetto collaterale, un autentico oblio, talmente forte da impedire al nostro sguardo, intellettuale e fisico, di riconoscere le analogie tra il lavoro della Riefenstahl e quello dei grandi autori di Hollywood.

#### MODERNITÀ DELL'APOTEOSI ESTETICA E ORGANIZZATIVA DI LENI RIEFENSTAHL

Per la stesura del paragrafo corrente mi sono dotato della versione tedesca del DVD di *Olympia*. Un cofanetto contenente, oltre alle due parti di *Olympia*, anche il documentario di Ray Müller del 1993: *Olympia 1936*, edizioni Arthaus Premium, 2009, 3 DVD. Un'edizione introvabile in Italia come, del resto, molto del materiale utilizzato e citato nel testo.

Il cinema e le Olimpiadi hanno lo stesso luogo di nascita: Parigi. Le date di nascita sono, comunque, molto ravvicinate nel tempo. Il Barone Pierre de Coubertin fondò a Parigi nel giugno del 1894 il Comitato Internazionale Olimpico (IOC) mentre i fratelli Lumière, nel dicembre 1895, realizzarono al Gran Caffè della capitale francese la loro prima proiezione pubblica. Per comprendere a fondo gli apporti di innovazione, originalità e, soprattutto, di modernità del film è fondamentale ricordare che *Olympia* fu il vero primo film delle Olimpiadi<sup>45</sup>. Quando nel 1932 Los Angeles ospitò i giochi olimpici, nessun magnate di Hollywood intravide l'opportunità di girare un film: non ci sarebbero stati neanche i costi di trasferta!<sup>46</sup> Solo una piccola troupe degli Universal Studios fece delle misere riprese, in campo lungo, degli eventi sportivi. Vennero anche realizzate le prime interviste, sonore, della storia olimpica. Nulla di più. Eppure i giochi olimpici sono da sempre uno degli spettacoli più seguiti al mondo. Non esiste, a meno di ritrovamenti improvvisi ed inaspettati, alcun film della X Olimpiade di Los Angeles del 1932. Il cinema sonoro, inoltre, era stato inventato, proprio da Hollywood, nel 1927 per aumentare i profitti e stupisce davvero questa assenza assordante<sup>47</sup>. Ci volle una tedesca per far comprendere le potenzialità espressive e di business dell'evento planetario per eccellenza ai produttori americani. La lezione è servita: ogni Olimpiade, oggi, ha una copertura mediatica mondiale con miliardi di spettatori e grandi investimenti economici da parte di potenti multinazionali.

Dopo questa breve premessa storica e prima di indagare le questioni estetiche sul film, vorrei partire dalla definizione di Moderno. Che cosa si intende con questo concetto? Sono possibili due accezioni, entrambe coerenti con la poetica di *Olympia*. L'aggettivo, infatti, può rimandare sia al significato di un qualcosa che appartiene o si riferisce al nostro tempo o ai tempi più vicini a noi, sia anche al concetto enfatico del "moderno", quello, cioè di un'apertura al nuovo, oltre ogni limite naturale o tradizionale, di un dominio tecnico illimitato della natura, come ad esempio la costruzione di enormi navi da crociera, ferrovie, imprese titaniche, come fu, appunto la lavorazione di *Olympia*.

Quest'ultima accezione è coerente con le posizioni di un filosofo e sociologo polacco, Zygmunt Bauman che con il suo testo sull'Olocausto ha posto le basi del dibattito sulla modernità e sulle sue





caratteristiche fondanti.<sup>48</sup> Quello che mi ha colpito del testo di Bauman è la tesi che l'Olocausto è una delle esperienze più moderne del Novecento e che molte delle caratteristiche della "Soluzione Finale" non sono sparite ma, anzi, vivono nella nostra quotidianità anche se non le sappiamo riconoscere.<sup>49</sup>

Trasferendo le tesi del sociologo polacco sulle scelte organizzative, tecniche ed estetiche della Riefenstahl per *Olympia*, è doveroso rinvenire nella regista questa caratteristica della modernità che sopra ho descritto. Burocrazia, efficienza organizzativa, tecnologia avanzata e perseguimento incondizionato e instancabile verso l'obiettivo sono le caratteristiche del progetto *Olympia*. È innegabile. "Leni Riefenstahl riesce a non perdere mai lo sguardo generale del progetto, grazie al suo leggendario senso di *organizzazione* e all'instancabile lavoro dei suoi *devoti* collaboratori."<sup>50</sup> (corsivo nostro). Queste sono le parole usate da Ray Müller, nel documentario del '94, come commento alle immagini in bianco e nero che mostrano una grande parete dove vengono catalogati, in maniera burocraticamente scrupolosa, tutti i 400.000 metri di pellicola del film.

Ma sono anche le caratteristiche del pensiero moderno e della prassi nazista. Facendo uno sforzo intellettuale in più, però, è possibile affermare che sono elementi della società contemporanea e che il cinema, visto come prodotto culturale, si è appropriato di alcune di queste caratteristiche. Proseguendo nel ragionamento, si può asserire che *Olympia* è diventato il prototipo ovvero il film chiave per comprendere la cinematografia contemporanea che, pur non avendo più raggiunto le vette della poetica della Riefenstahl, ad essa ha sempre guardato come modello, ammirandone i fasti pur evitando, in tutti i modi, di dichiarare il proprio debito intellettuale, pratico (ovvero organizzativo) ed estetico.

Per chiarire, al lettore, questo delicato ma fondamentale punto basti un esempio su tutti: il cinema di James Cameron. I suoi film, soprattutto le ultime produzioni, sono state presentate (leggi vendute) alla critica e al pubblico come imprese "titaniche" e come concentrato di tecnologia, organizzazione perfetta ed efficiente (i suoi staff sono sempre paragonabili ad un piccolo esercito) per la produzione di opere che ottengono incassi favolosi. Ma se anche dovessimo sommare insieme gli sforzi profusi per *Titanic* (*Id.*, USA, col., 187', 1997) e *Avatar* (*Id.*, USA, col., 162', 2009), James Cameron perderebbe, miseramente, il confronto con Leni Riefenstahl. La cineasta tedesca prima di tutto era una donna e lavorava circondata da uomini e da produttori molto più esigenti, a dir poco, di quelli della *20th Century Fox*. In secondo luogo, la Riefenstahl ha fatto tutto da sola senza la supertecnologia di Cameron: il solo montaggio di *Olympia*, ad esempio, è stato fatto con un macchinario molto rudimentale<sup>51</sup> (ma molto all'avanguardia per l'epoca, ovviamente) e non con i megacomputer della *Industrial Light and Magic*. Ma soprattutto ha filmato le Olimpiadi e non una fiction.

L'evento sportivo per eccellenza è realtà allo stato puro e, di conseguenza, molto difficile da controllare come ha sottolineato, in maniera estremamente autorevole, Taylor Dowing: "Tutti i migliori piani di lavoro vanno in malora. Le più dettagliate preparazioni sono travolte da eventi inaspettati. Nulla va come da programma. Ogni cosa cambia."<sup>52</sup> I film di Cameron, al contrario,



sono componenti visivi di finzione, per gran parte digitale, quindi creati e controllati in laboratorio. Ma il pubblico continua a pensare che nulla di paragonabile alle opere titaniche del regista canadese sia mai stato fatto prima.<sup>53</sup>

Il *The Guardian*, poi, ci informa che un documentarista australiano, Philippe Mora, ha trovato, durante una ricerca all'interno dell'Archivio Federale di Berlino per un documentario intitolato *How the Third Reich was Recorded* (dedicato all'uso delle immagini, da parte del III Reich, per manipolare la realtà) due film, in 35 mm, in 3D datati 1936.<sup>54</sup> Insomma, il grande cinema in 3D di Cameron ha come antenato, neanche tanto lontano, le sperimentazioni naziste del 1936, anno di *Olympia*. In realtà questa notizia potrebbe avallare un'altra tesi altrettanto interessante. Se questi reperti storici sono rimasti sepolti per tutti questi anni e la tecnologia in 3D ha avuto, comunque, un suo sviluppo, è possibile ipotizzare che il cinema fosse destinato a percorrere quella strada. E per analogia potremmo avanzare la stessa ipotesi per il cinema della Riefenstahl. Pur essendo stata una pioniera in molti campi (riprese, pellicole sperimentali, macchine da presa etc ...), quelle stesse sperimentazioni sarebbero state, in ogni caso, scoperte da altri cineasti nel corso del tempo. In fondo anche per *Olympia* (vedi paragrafo sul tour americano) furono poche le occasioni di distribuzione e di visione da parte di pochi addetti ai lavori. Ciò non toglie, tuttavia, che i grandi di Hollywood ebbero modo di sapere che un film di propaganda nazista fosse un evento visivo fuori dal comune e che avesse avuto un impatto incredibile sugli spettatori che ebbero modo di vederlo su grande schermo. A proposito di visione. Come ho anticipato all'inizio del paragrafo, ho utilizzato la versione tedesca del DVD. La pellicola, pur avendo un'età anagrafica ragguardevole, non ha mancato di colpire il mio sguardo di attento spettatore abituato al cinema ipercinetico contemporaneo. Ma la mia riflessione più intensa è stata quella di dedurre che una proiezione su grande schermo avrebbe procurato una maggiore sensazione di grandezza e di magnificenza. Se, dunque, uno spettatore del 2012 rimane folgorato da un film di circa quattro ore, è lecito ipotizzare che un testimone oculare delle proiezioni del 1938 subì, con fascinazione superiore alla mia, quelle immagini così plastiche e ipnotiche. Se anche dovessimo considerare solida l'ipotesi che l'inevitabile spinta evolucionista della cultura cinematografica avrebbe portato il cinema ad approdare, prima o poi, alle intuizioni registiche della Riefenstahl, ciò non toglie che la vasta eco delle proiezioni europee (molte) e nordamericane (poche ma significative) ebbe modo di abbattere sia le imponenti misure di propaganda antinazista operate, a ragion veduta, dalla forte e solida democrazia americana sia le spietate ed infallibili capacità corrosive del tempo.

Prendiamo, a titolo di esempio, un grande di Hollywood che molti ritengono abbia preso ispirazione dalla Riefenstahl per le sue creazioni senza mai dichiararlo apertamente. Sto parlando di George Lucas che in almeno due occasioni dimostra di apprezzare le abilità di messa in scena e l'incredibile occhio fotografico della Riefenstahl, come dimostrano i due dittici riprodotti qui sotto. Nel primo, infatti, vediamo come l'inquadratura scelta dalla regista tedesca ne *Il trionfo della volontà* abbia permesso a Lucas di trovare l'organizzazione dello spazio del profilmico più corretta e armoniosa per il finale del suo *Guerre Stellari (Star Wars, USA, col., 121', 1977)*<sup>55</sup>. Vedi pagina 11.

A distanza di circa trent'anni, Lucas torna, con *Star Wars III – La vendetta dei Sith (Star Wars III –*

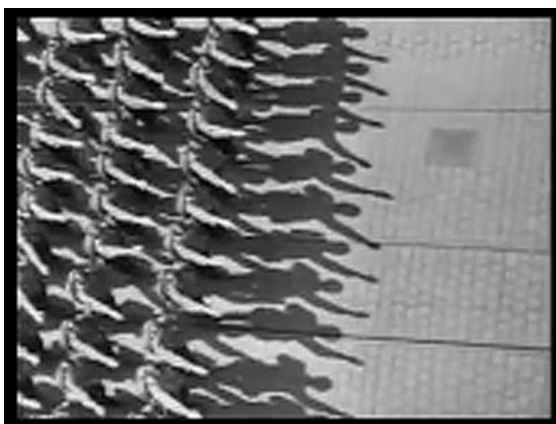


*Il trionfo della volontà (1934)*

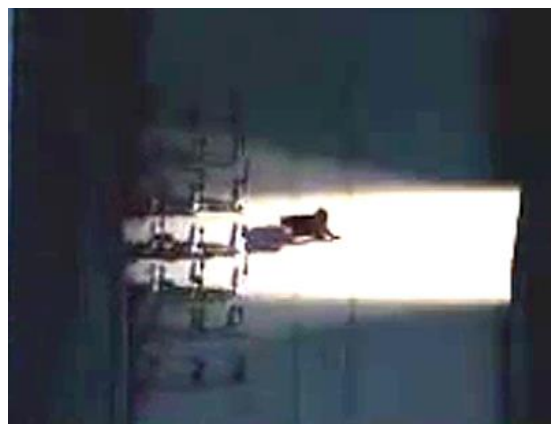


*Guerre Stellari (1977)*

*Revenge of the Sith*, USA, col., 144', 2005) a farsi abbagliare dalle armonie visive del *Trionfo* con una modalità di ripresa dall'alto, con identico angolo di inquadratura e uso della luce in senso quasi espressionistico. Nonostante la fonte della luce in Lucas sia diametralmente opposta a quella usata nel *Trionfo*, il quadro ottenuto è particolarmente simile a quello della Riefenstahl.



*Il trionfo della volontà (1934)*



*Star Wars III - La vendetta dei Sith (2005)*

Una delle caratteristiche del regista americano è quella della sperimentazione e della tendenza a risultare uno dei più intraprendenti artigiani di Hollywood. Nel suo cinema c'è sempre l'intento di stupire gli occhi degli spettatori con le sue scenografie e le sue ambientazioni. Anche di Lucas si è sempre parlato come di un regista che ha avuto l'ardore di dominare la natura, soprattutto con gli effetti speciali. Non sono riuscito a trovare prove oggettive su questa forma di influenza, ma molti appassionati di cinema hanno riconosciuto questa simpatia estetica del regista americano nei confronti della Riefenstahl. A disposizione del lettore, comunque, ci sono le foto in queste pagine.

Come ho più volte espresso nelle pagine precedenti, sono molti i caratteri di modernità del documentario olimpico che potrebbero essere utilizzati per corroborare la tesi secondo la quale il cinema e la televisione contemporanea hanno inglobato, nel loro *modus operandi*, le scelte registiche della cineasta tedesca. Sicuramente l'odierno modo di raccontare il percorso del tedoforo olimpico, così come lo conosciamo, è una riproduzione perfettamente fedele di quello che fece la Riefenstahl nel suo capolavoro. Attraverso una cartina, infatti, viene mostrata la città di Olimpia, da dove tutto nacque. Una linea in movimento disegna sulla cartina il preciso percorso, effettuato dai diversi tedofori, della fiaccola olimpica che dalla città greca giunge, passando dalle varie capitali d'Europa, alla meta finale dove si disputeranno le Olimpiadi: Berlino. La descrizione sopraesposta, tuttavia, è identica a quella che il Comitato Olimpico Internazionale è abituato ad usare nei documentari ufficiali di tutte le Olimpiadi, comprese quelle di Londra 2012.

Un'ulteriore prova, se ce ne fosse ancora bisogno, delle intuizioni "moderne" delle riprese "alla Riefenstahl" delle gare di atletica si trova nelle foto riprodotte qui sotto: si riconosce, infatti, molto bene la macchina da presa "a catapulta", inventata da uno dei fidati collaboratori della regista tedesca<sup>56</sup> e usata durante le ultime Olimpiadi di Pechino del 2008.



Proviamo ora ad analizzare un frammento del film per comprendere meglio quali siano gli elementi di maggior spessore estetico che hanno reso Leni Riefenstahl una delle protagoniste indiscusse del cinema mondiale. La più studiata e più bella, a mio giudizio, scena del film rimane quella dei tuffi maschili. Cosa rende questo frammento del film così unico e così osannato? Forse la sua capacità di essere fuori dallo spazio/tempo e di essere un esempio eccezionale di quanto la forma cinematografica possa essere considerata una vera e propria lingua universale ovvero comprensibile da chiunque. Un'ottima cornice teorica per introdurre l'analisi della scena dei tuffi di *Olympia* ci viene dal più autorevole studioso tedesco di cinema prehitleriano, Siegfried Kracauer

“Come tanti visi e tanti oggetti, particolari architettonici isolati vengono spesso ripresi stagliati dentro il cielo. Questa tecnica di ripresa, tipica non soltanto di *Triumph des Willens*, sembra svolgere la funzione di allontanare gli oggetti e gli *avvenimenti* dal loro contesto per trasferirli in uno spazio strano e sconosciuto. Ma le dimensioni di questo spazio restano assolutamente

indefinite. Non è privo di rilevanza simbolica il fatto che i lineamenti di Hitler appaiono spesso davanti alle nubi.”<sup>57</sup> (corsivo nostro).

Questa acuta e illuminante intuizione estetica di Kracauer trova nella scena danzante dei tuffi una mirabile rappresentazione filmica di cui è davvero difficile effettuare una descrizione precisa, vista l'impossibilità di rendere per iscritto le incredibili evoluzioni plastiche dei corpi degli atleti rese ancor più dinamiche dalla visione dei fotogrammi montati del film.



Foto 1

Foto 2

Foto 3

Foto 4

Specifico filmico allo stato puro. Impossibile cimentarsi in un'analisi dettagliata della scena, fatta di movimenti di atleti perfettamente allenati, muscoli in tensione, visi concentrati, riprese che indulgono sull'evoluzione del gesto atletico dalla pedana del trampolino fino al fondo della piscina (straordinario il lavoro di Hans Ertl!) senza stacchi o effetti ottici, uso del rallenty o dell'avanzamento indietro della pellicola (l'atleta esce dall'acqua e ritorna sul trampolino). Ma è la parte finale della scena (vedi foto) a fare da prepotente protagonista di tutto il film. La scelta della Riefenstahl di riprendere gli atleti dal basso, incorniciandoli in un cielo plumbeo e a-spazial-temporale, e di montare (vedi foto 3 e 4) prima il tuffo di un atleta che si lancia dal trampolino da sinistra verso destra e poi quello di un altro che effettua un movimento uguale e contrario, permette all'occhio dello spettatore di percepire un autentico incrociarsi di corpi che volteggiano in uno spazio "strano e sconosciuto", per usare le parole di Kracauer, che rende senza tempo e senza luogo questo sintagma.

La sequenza finale della scena dei tuffi, sembra quasi riprendere lo stile visivo del cinema astratto: non sono più corpi quelli che scorrono sullo schermo ma piccole sagome nere e indistinguibili che volteggiano nell'aria, quasi fossero macchine o uccelli, come a disegnare delle geometrie perfette e armoniose.

Le scelte effettuate dalla cineasta tedesca, per questa sequenza, sia in fase di ripresa sia in fase di montaggio sono la summa di quanto argomentato fino ad ora. Le insolite riprese (un operatore, addirittura, si è posizionato in cima ad una scala, posta a sua volta, sul trampolino per riprendere gli atleti!) e il loro susseguirsi in maniera dinamico-visivo-montata consentono allo spettatore di interpretare un fenomeno fisico (il gesto atletico) come una danza di oggetti inanimati. Lo sport olimpionico, così neo-classicamente presentato (l'antica Grecia, le discipline sportive esaltate nel loro significato estetico), diventa, grazie alla tecnica e alla sua capacità moderna di manipolare il reale, un elemento di riflessione estetica. Il cinema come autentica lingua capace di comunicare e di



rappresentare concetti astratti. Un passaggio obbligato, da sempre, per i cineasti del mondo e di tutte le epoche.

## CONCLUSIONI

Ho cercato di illustrare, con i documenti che sono riuscito a recuperare, il debito estetico che il cinema mondiale deve alla più controversa regista della Storia. Molte delle soluzioni tecniche che Leni Riefenstahl ha elaborato per girare il suo progetto più ambizioso sono, oggi, patrimonio di tutti coloro che desiderano rappresentare il reale attraverso la forma cinematografica. Riflettendo a fondo sulla questione<sup>58</sup>, mi sono reso conto che, probabilmente, il vero artefice di queste grandi innovazioni tecniche fu proprio il progetto in sé. Leni Riefenstahl ebbe a disposizione mezzi e tempi infinitamente più grandi del normale per portare a compimento il suo progetto proprio perché *Olympia* era, a tutti gli effetti, un documentario e non un film. Non ci sono nella storia, in effetti, altri esempi di tempi di lavoro dedicati alla fase di montaggio così lunghi: nessun film di finzione (nemmeno le mitiche opere di Kubrick!) ha mai condotto il suo autore ad impegni così dilatati nel tempo nella fase di postproduzione. E solo un'Olimpiade poteva giustificare il ricorso ad un così ampio numero di uomini, mezzi e denaro per le riprese. Le Olimpiadi di Berlino del 1936 divennero, dunque, per la cineasta tedesca l'occasione perfetta per effettuare tutte quelle sperimentazioni, alle quali, comunque, lei era già abituata sin dai primi lavori con Arnold Fanck, che trasformarono la cronaca dell'evento sportivo più importante dell'anno in un gioiello visivo di inestimabile valore estetico.

Un tema poco conosciuto della storia artistica della cineasta tedesca riguarda il suo viaggio in USA. Tutti i più importanti registi della storia hanno sentito il bisogno di andare nella Mecca del cinema: nemmeno il magnifico Sergej Michajlovič Ėjzenštejn si sottrasse a questo rito<sup>59</sup>. Quel viaggio pose le basi perché il cinema della Riefenstahl fosse conosciuto da un numero importante di addetti ai lavori e diede modo al mondo dorato di Hollywood di prendere confidenza con l'arte filmica della regista. Ho mostrato una foto nel paragrafo "Genesi e sviluppo di un'impresa ciclopica" per stimolare il lettore a pensare che anche Orson Welles, forse, potesse aver visto il documentario delle Olimpiadi di Berlino del 1936. Purtroppo non esistono prove documentali solide per corroborare questa ipotesi di indagine., ma accostare le foto del making of *Olympia* e del making of *Quarto potere* spero abbia dato al lettore lo stimolo per prendere in considerazione questa eretica possibilità.

Altri registi, soprattutto quelli della nuova Hollywood, hanno dimostrato di conoscere e apprezzare invenzioni visive e di messa in scena di *Olympia*. Oltre a Lucas, di cui ho considerato le sue pellicole più famose (*Guerre Stellari* del 1977 e *La vendetta dei Sith*), sicuramente Brian De Palma fece propria almeno una delle invenzioni della Riefenstahl per le riprese di *Olympia*: montare una macchina da presa su una mongolfiera per riprendere, dall'alto, la scena iniziale dell'incontro di boxe di *Omicidio in diretta* (*Snake eyes*, USA, col., 98', 1998).



Nonostante i miei tentativi di mostrare queste incredibili coincidenze sono certo che Leni Riefenstahl rimarrà sempre una regista conosciuta e apprezzata solo dagli addetti ai lavori. Basti pensare che un recente (giugno 2012) articolo comparso nella sezione sport de *La Repubblica* a firma di Emanuela Audisio,<sup>60</sup> ancora si sforzava di mettere in evidenza le peculiarità moderne di *Olympia* come se la cineasta tedesca fosse una di quelle icone che solo pochi appassionati e studiosi del cinema conoscono e apprezzano.

Ma quale può essere la motivazione più plausibile per spiegare il mancato sviluppo di una “rappresentazione sociale”, per usare un’espressione dello psicologo sociale Serge Moscovici<sup>61</sup>, che riconosca alla Riefenstahl la responsabilità delle innovazioni tecniche, di messa in scena e di montaggio, da lei utilizzate per rendere così unico il suo titanico progetto filmico, divenute oggi un patrimonio di tutti?

L’ipotesi di interpretazione che ho avanzato è quella del processo di denazificazione che ha creato un autentico oblio sulle creazioni filmiche della Riefenstahl, imponendo, inoltre, una forma di censura, involontaria, su qualsiasi tentativo di rintracciare nel suo cinema le origini di molte scelte estetiche operate da molti autori del cinema contemporaneo. Si badi bene, non intendo un processo di rivalutazione della figura artistica e umana della cineasta tedesca,<sup>62</sup> ma il tentativo, di difficile realizzazione per mancanza di reperimento di documenti o dichiarazioni, di “osare” di mettere in evidenza le analogie tra il suo cinema e quello di alcuni importanti autori, primo tra tutti Orson Welles. Questo tema, a onor del vero, potrebbe essere la base di un ambizioso progetto di ricerca che mi auguro qualche Istituzione accademica possa decidere di avallare, finanziare e realizzare in futuro.

Ad onor del vero, un’ipotesi di indagine alternativa esiste. La Storia del cinema ha avuto uno sviluppo ed un’evoluzione inarrestabile dalla sua fondazione, avvenuta nel 1895, ad oggi. Prendiamo il caso del sonoro: è pensabile che nessuna altra casa di produzione, oltre la Warner Bros., avrebbe mai pensato di inventare la pista sonora per rendere il cinema una forma d’arte fatta di immagini e musica? Evidentemente no. Allo stesso modo, pensare che senza Leni Riefenstahl nessuno, nemmeno Orson Welles e Gregg Toland, avrebbe mai avuto l’intuizione di scavare una buca nel terreno per riprendere il profilmico, potrebbe risultare, per questione di logica, alquanto azzardato. Pur tuttavia, le intuizioni creative di ripresa, al limite del genio, della Riefenstahl sono arrivate in un momento storico importante per il Mondo (a ridosso dello scoppio della II Guerra Mondiale) e sono state presentate sul suolo americano alcuni anni prima (per la precisione due) che *Quarto Potere* venisse girato. Anche se questa ipotesi alternativa (evoluzione del progresso tecnologico e artistico del cinema) fosse, e penso sinceramente di sì, valida, le coincidenze bizzarre e strane persistono e, considerando il fatto che la Germania Nazista ha portato il Mondo nel baratro, è lecito formulare l’ipotesi che tutto quello che la nazista Leni Riefenstahl ha creato per l’arte filmica dovesse essere taciuto o sepolto. Così come sono stati sepolti per settantacinque anni i primi esperimenti di pellicola in 3D voluti da Goebbels nel 1936.



L'operazione di riscoperta del cinema di Leni Riefenstahl che questo speciale si era prefissato di raggiungere era semplicemente di indicare nella cineasta un esempio di ciò che il cinema, come forma di cultura, è in grado di produrre sull'immaginario collettivo. Le Olimpiadi di Londra 2012 hanno un antenato scomodo ma incontestabile: Leni Riefenstahl. Quello che mi è stato possibile fare, limitatamente a questo intervento, è di stimolare il lettore a riflettere su un tema, sicuramente scomodo ed eretico ma, soprattutto, abbastanza inedito della critica cinematografica. Riprendere, inoltre, gli autori classici del cinema ha, infine, lo scopo, di tipo storiografico, di indurre i giovani a comprendere che tutto quello che vediamo ora nelle sale cinematografiche è la risultante di un lungo percorso e che nulla di nuovo e di decisivo, dal punto di vista della forma cinematografica, sembra sia stato inventato negli ultimi decenni.

Invito, infine, i lettori a prendersi il tempo per vedere *Olympia* un film-documentario che, nonostante i suoi 217 minuti di durata, ha una capacità di coinvolgimento davvero incredibile e notevole.

Buona visione

Giugno 2012

## NOTE

---

<sup>1</sup> Eric John Hobsbawm, *Il secolo breve 1914-1991. L'epoca più violenta della storia dell'umanità* (1994), BUR Edizioni Rizzoli, Milano, 2006

<sup>2</sup> Leni Riefenstahl, *Stretta nel tempo. Storia della mia vita (Memorien)*, Albrecht Knaus Verlag, Monaco e Amburgo, GmbH, 1987), Bompiani, Milano, 1995.

<sup>3</sup> Leni Riefenstahl, *Gente di Kau* (1975), Mondadori, Milano, 1976

<sup>4</sup> Mi riferisco, in particolare, a *La forza delle immagini (Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl)*, Germania, col. e B/N, 180', 1994) e a *Il sogno africano (Leni Riefenstahl. Ein Traum von Afrika)*, Germania, col. e B/N, 60', 2000) entrambi di Ray Müller

<sup>5</sup> Vedi [risposta alla domanda numero 2](#)) Il tema della cultura del *Volk* è una delle chiavi di lettura del suo testo sulla regista tedesca. La Riefenstahl, soprattutto nel *Trionfo della volontà*, si è rivelata un'interprete particolarmente brillante dell'idea di una "comunità organica" strettamente subordinata a un capo. Può spiegare ai nostri lettori questo aspetto, e più in generale il rapporto tra cultura nazista e poetica filmica della Riefenstahl?

<sup>6</sup> Nella scena iniziale di *Olympia*, vengono ripresi i ruderi di Olimpia con delle "morbide" e "danzanti" carrellate laterali e delle riprese che ricordano quasi i traveling in avanti di una steadycam (!). I templi greci sono ripresi con l'assenza totale di attori. Nelle riprese televisive di Olimpia di maggio 2012, invece, ci sono degli attori che pronunciano in greco antico le formule di rito. Ma le riprese televisive sono praticamente identiche a quelle della Riefenstahl.

<sup>7</sup> Vedi [risposta alla domanda numero 10](#)) Ritiene ipotizzabile, pur con le ovvie riserve ideologiche, una piena rivalutazione dell'arte di Riefenstahl, com'è accaduto per esempio per Ezra Pound e per i Futuristi?

<sup>8</sup> In Leni Riefenstahl, *op. cit.* (1987), pag. 181-188.

<sup>9</sup> Taylor Downing, *Olympia*, in: BRITISH FILM INSTITUTE, *Film Classics*, vol. 1, Edward Buscombe & Rob White eds., London-New York, Fitzroy Dearborn, 2003, p. 374-404. Taylor Downing è uno scrittore, storico e produttore televisivo. Ha prodotto più di 200 documentari di argomento storico tra cui il controverso [Auschwitz - The Forgotten Evidence](#). Quello che rende autorevole il lavoro di Downing, oltre alla constatazione che l'ente richiedente il progetto è l'autorevolissimo British Film Institute, è l'aver filmato le Olimpiadi di Seul (1988) e di Barcellona (1992) e di conoscere, dunque, molto bene le difficoltà, spesso, insormontabili cui deve



andare incontro un regista che si voglia cimentare con i Giochi Olimpici. Ecco, in proposito, cosa afferma Downing nell'introduzione del suo splendido saggio: "I have filmed through two Olympic Games (Seul and Barcelona). I know what it's like. All the best laid plans go wrong. The most detailed preparations are overtaken by unexpected events. Nothing goes as planned. Everything changes. Regardless of everything I write over the following pages I have greatest admiration for anyone who can get what they want out the filming an Olympic Games – even if it means staging events beforehand or re-shooting them afterwards, as Riefenstahl and her crews did in liberal measure. Whatever conclusions are reached about *Olympia*, to have shot the footage which Riefenstahl captured in Berlin is a great achievement that should never be underestimated. Believe me." In Taylor Downing, *op. cit.*, pag 374-375. Ringrazio per la preziosa segnalazione bibliografica Toni Muzzioli.

<sup>10</sup> Tutte le fonti consultate (Leni Riefenstahl, Taylor Downing e Naofumi Masumoto in particolare) convergono sulle dichiarazioni della stessa regista contenute nella sua autobiografia. Leonardo Quaresima, invece, nel suo dettagliatissimo e coltissimo castorino non ne fa, inevitabilmente, menzione. Il testo del Prof. Quaresima (*Leni Riefenstahl*, Castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze, 1984) infatti, è uscito, senza nemmeno una ristampa successiva, nel 1984, tre anni prima dell'autobiografia della regista. Vedi anche Masumoto, Naofumi. (1994) "Interpretations of the filmed body: An analysis of the Japanese version of Leni Riefenstahl's *Olympia*," In Barney, R.K. and Meier, K.V. (eds.) *Critical Reflections on Olympic Ideology: Proceedings of the Second International Symposium for Olympic Research*. Centre for Olympic Studies, The University of Western Ontario, Ontario, Canada, pag. 148

<sup>11</sup> In Taylor Downing, *op. cit.*, pag. 380.

<sup>12</sup> Vedi *La forza delle immagini (Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl*, Germania, col. e B/N, 180', 1994) dal 1h 33' e 31" a 1h 34' e 10'. Vedi anche Taylor Downing, *op. cit.*, pag. 380.

<sup>13</sup> Vedi Leonardo Quaresima, *op. cit.*, per un approfondimento di tutti i continui tentativi di sabotaggio da parte di Goebbels sin dalla prima opera nazista *La vittoria della fede (Der Sieg des Glaubens*, Germania, B/N, '64, 1933), opera recentemente ritrovata.

<sup>14</sup> In realtà gli anni divennero due. I motivi sono racchiusi dentro i dati complessivi del progetto. 400.000 (quattrocentomila!) metri di pellicola girata (vedi *La forza delle immagini (Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl*, Germania, col. e B/N, 180', 1994) dal 1h 55' e 03" a 1h 55' e 06") ridotti, rispettivamente, a 3429 metri per la prima parte (*Olympia*) e 2722 metri per la seconda parte (*Apoteosi di Olympia*): la sola visione del girato terminò nel gennaio del 1937. Un lavoro titanico, in moviola, di 10 ore di lavoro giornaliero (sabato, domenica e festività comprese) con una équipe di 22 fidati collaboratori (vedi Leonardo Quaresima, *op. cit.*, pag. 79) tra cui spicca un'altra donna, Erna Peters, assistente della Riefenstahl sin da *La bella Maledetta (Das blaue Licht*, Germania, B/N, '74, 1932). I tempi del lavoro di montaggio dei singoli episodi del film sono i seguenti: due mesi per il Prologo, cinque mesi per la Parte I e due mesi per la Parte II (vedi Taylor Downing, *op. cit.*, pag. 387)

<sup>15</sup> Vedi Leni Riefenstahl, *op. cit.* (1987), pag. 222.

<sup>16</sup> Leonardo Quaresima ci descrive in questo modo le straordinarie doti della regista per il trattamento della pellicola di *Das Blaue Licht*: "Decise di utilizzare un nuovo tipo di pellicola Agfa, ancora in fase sperimentale: una pellicola sensibile alle zone dell'infrarosso, e in grado di dare, se usata con filtro rosso, una particolare resa luminosa, come di una ripresa fatta al chiaro di luna" in Leonardo Quaresima, *op. cit.*, pag. 28.

<sup>17</sup> Vedi dichiarazione di Leni Riefenstahl in *La forza delle immagini (Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl*, Germania, col. e B/N, 180', 1994) dal 1h 38' e 53" a 1h 39' e 07. Nel frammento indicato, si vede la macchina da presa in azione, la stessa tecnica usata oggi durante le riprese televisive. Nella sua autobiografia, tuttavia, indica Ertl come l'inventore della macchina da presa: vedi Leni Riefenstahl, *op. cit.* (1987), pag. 210.

<sup>18</sup> In questa famosa foto, vediamo un rudimentale carrello che venne, addirittura, brevettato. Lo stesso identico attrezzo lo troveremo quarant'anni dopo nelle mani di un americano. Mr Stanley Kubrick, durante le riprese di *Shining (The Shining*, USA, col., '119 nella versione internazionale e '143 in quella USA, 1980) fece costruire per l'operatore Garrett Brown lo stesso tipo di supporto. La modernità di Leni Riefentahl è stupefacente. Vedi foto a fianco. La durata precisa della lavorazione del film di Kubrick è inferibile dalla biografia di Lo Brutto che a tal proposito ci dice: "Kubrick e il suo gruppo entrarono nel set dell'Overlook Hotel nel maggio 1978 e lo tennero occupato fino all'aprile 1979." In Vincent Lo Brutto (1997), *Stanley Kubrick. L'uomo dietro la leggenda*. Biografia, Il Castoro, Milano, 1999, pag. 452.

<sup>19</sup> "Massimiliano, I think not. It's an obvious idea...to improve a wheelchair for moving handheld shots. Our chair on *The Shining* was built by Ron Ford...though I wouldn't be surprised if Stanley had seen Leni's version...just the sort of thing he would notice" da e-mail inviata al sottoscritto in data 30/5/2012 ore 20 e 24. Ringrazio personalmente il Sig. Brown per l'informazione. Traduzione a cura di Carlo Jacob. Per dovere di cronaca, Garrett Brown citò alcuni anni or sono, in un famoso articolo, il nome del creatore di questa sedia a rotelle, Ron Ford. Vedi Garrett Brown, "The Steadicam and *The Shining*" *American Cinematographer*, vol. 61 n. 8, August 1980, pagg. 785-790, 786-789, 826-827, 850-854: "Decidemmo di fissare il braccio Steadicam sul prototipo di sedia a rotelle di Ron Ford che Stanley aveva contribuito a creare anni prima e che ancora aveva a disposizione": in Garrett Brown, in *op. cit.*, pag.

827. Evidentemente Brown, nella e-mail a me inviata, ha ritenuto opportuno ipotizzare che Kubrick si potesse essere ispirato alla Riefenstahl nel pensare a quella sedia a rotelle.

<sup>20</sup> Vedi Taylor Downing, *op. cit.*, pag 398

<sup>21</sup> Vedi Leonardo Quaresima, *op. cit.*, pag 75

<sup>22</sup> Vedi Taylor Downing, *op. cit.*, pag 380

<sup>23</sup> vedi Leonardo Quaresima, *op. cit.*, pag 75

<sup>24</sup> Vedi Taylor Downing, *op. cit.*, pag 380 e 381

<sup>25</sup> La cifra esatta, secondo Quaresima, ammonta a 114.066,45 RM. In Leonardo Quaresima, *op. cit.*, pag 75

<sup>26</sup> In Leonardo Quaresima, *op. cit.*, pag 90

<sup>27</sup> In Gianni Rondolino, *Leni Riefenstahl*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, Vol II, Einaudi, Torino, 2007, pag. 508-509

<sup>28</sup> Nelle due foto vediamo al lavoro Riefenstahl e Welles. Per quanto riguarda le date precise delle riprese del film di Welles, Paolo Mereghetti ci dice quanto segue: “Le riprese di *Quarto Potere* iniziarono il 30 luglio 1940 e terminarono il 23 ottobre, tre mesi destinati a cambiare profondamente la storia del cinema.” In Paolo Mereghetti, *Orson Welles. Introduzione ad un maestro* (2007 ed. francese), Rizzoli, Milano, 2008, pag. 42.

<sup>29</sup> “She was pretty as a swastika” è un’espressione usata da Walter Winchell, giornalista del *Daily Mirror* di New York per descrivere una Riefenstahl intenta a farsi notare durante una serata al Stork Club e a El Morocco, locali molto alla moda della New York di allora. In Walter Winchell (9 November 1938), Walter Winchell on Broadway, *Daily Mirror*, pag. 6.

<sup>30</sup> Leonardo Quaresima, (vedi *op. cit.*, pag. 92) riferisce del periodo di novembre e dicembre 1938 ma Cooper C. Graham, che molto più precisamente e dettagliatamente ci descrive la visita americana della regista, parla di un periodo che va dal 4 novembre 1938 al 13 gennaio 1939. Le stesse date sono riportate nell’autobiografia della Riefenstahl. Vedi Cooper C. Graham, *‘Olympia’ in America, 1938: Leni Riefenstahl, Hollywood, and the Kristallnacht*, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Volume 13, Issue 4, Indiana university Press, Indianapolis, 1993 pag.433-450.

<sup>31</sup> Jäger, Ernst, "How Leni Riefenstahl Became Hitler's Girlfriend" *The Hollywood Tribune*, (in 11 parti: dal 28 aprile 1939 al 17 luglio 1939)

<sup>32</sup> Vedi *Complete Official IOC report Berlin 1936*, Part I, pag. 67

<sup>33</sup> Vedi Cooper C. Graham, *op. cit.*, pag. 434

<sup>34</sup> Ne *La forza delle immagini (Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl*, Germania, col. e B/N, 180’, 1994) dal 2h 02’ e 49” a 2h 02’ e 54”, la voce fuori campo (presumibilmente il regista Ray Müller) afferma che la notizia della notte dei cristalli raggiunge Leni Riefenstahl quando ancora si trova sulla nave per New York.

<sup>35</sup> Henry McLemore, “Henry goes to bat on Berlin Olympic Film – no propaganda”, *Hollywood Citizen News*, 17 December 1938

<sup>36</sup> “While it is not be released in America, according the present plans, because of anti-Nazi controversies, the motion picture record of XI Olympiad, produced by Leni Riefenstahl, a visitor here, was given a private showing this week in Los Angeles, and revealed itself as far more than simply a chronicle of world renowned competition, but a triumph for the camera and an epic poem for the screen” in “XI Olympiad’ thrilling record of great Games”. *Los Angeles Times*, 17 December 1938, part 2, pag. 7

<sup>37</sup> Vedi Cooper C. Graham, *op. cit.*, pag. 443

<sup>38</sup> Vedi [risposta alla domanda numero 7](#)) Come interpreta l’atteggiamento ambiguo di Walt Disney verso Leni Riefenstahl quando la cineasta tedesca si recò negli USA per il tour promozionale di Olympia (1938)?

<sup>39</sup> Vedi Cooper C. Graham, *op. cit.*, pag. 443 e Leni Riefenstahl, *op. cit.*, pag. 252.

<sup>40</sup> Vedi Cooper C. Graham, *op. cit.*, pag. 443 e Leni Riefenstahl, *op. cit.*, pag. 235.

<sup>41</sup> In Leni Riefenstahl, *op. cit.* (1987), pag. 251. Vedi anche Cooper C. Graham, *op. cit.*, pag. 439.

<sup>42</sup> “Just days before the broadcast of *The Ward of the Worlds*, German filmmaker Leni Riefenstahl arrived in New York City to handle the promotion and distribution of her classic film of the 1936 Olympics. She captured headlines in the American press.” In Frank Brady, *Citizen Welles: A Biography of Orson Welles*, Charles Scribner's Sons: New York, NY (1989), page 165. Come si può, tuttavia, vedere Frank Brady, inspiegabilmente, scrive “just days before” e non “after”.

<sup>43</sup> Leni Riefenstahl, infatti, venne registrata nella lista dei passeggeri con il nome di “Lotte Richter” e i suoi 17 bagagli vennero etichettati con le iniziali LR. In Cooper C. Graham, *op. cit.*, pag. 435.

<sup>44</sup> Vedi Masolino D’Amico “Winchell, la sporca forza del gossip”, *La Stampa*, 30/4/2009, pag. 45.

<sup>45</sup> Il primo film ufficiale, secondo gli storici, tuttavia, fu quello per le Olimpiadi di Parigi del 1924 *Les Jeux olympiques, Paris 1924*: un poderoso lungometraggio di 162' con la regia di Jean de Rovera. Da come viene descritto da Downing, il documentario, seppur di durata elevata, sembra molto rudimentale. Venne prodotto in due versioni: una con sottotitoli in francese e una con quelli in inglese. Il film presenta tutti le principali discipline e gare. Per ogni sport, vengono mostrate le finali seguite dal nome del vincitore che, ancora affannato, viene ripreso in primo piano. Vedi Taylor Downing, *op. cit.*, pag. 375.

<sup>46</sup> Informazione e argomentazione di Taylor Downing. L'aspetto che più colpisce il documentarista inglese è proprio la vicinanza fisica tra Los Angeles e Hollywood e la constatazione che nessun produttore di Hollywood fosse attratto dai Giochi Olimpici che quell'anno, per numero di spettatori e nazioni coinvolte, divennero l'evento dell'anno in città. Nel paragrafo intitolato *The Olympics on film 1896-1932*, infatti, Downing dice: "Ancora più sorprendete è l'assenza di qualsiasi Major ai Giochi Olimpici 1932 di Los Angeles. L'abbagliante Coliseum Stadium si trovava a poche miglia dal cuore del business mondiale legato al cinema di Hollywood, ma l'industria ancora una volta ignorò abbondantemente l'evento, nonostante il fatto che vi fossero atleti provenienti da trent'otto nazioni e un milione e un quarto di spettatori fecero dei Giochi Olimpici di Los Angeles il più grande evento mai ospitato nella città." (Even more surprising is the lack of any major film of the 1932 Games in Los Angeles. The dazzling new Coliseum Stadium was only a few miles from the heart of the worldwide cinema business in Hollywood, but the industry once again largely ignored the event, despite the fact that competitors from thirty-eight nations and a million and a quarter spectators made the Los Angeles Olympics one of the greatest events ever staged in the city). In Taylor Downing, *op. cit.*, pag. 376

<sup>47</sup> Parlo de *Il cantante di Jazz (The Jazz Singer, USA, B/N, 88', 1927)* diretto da Alan Crosland e prodotto dalla Warner Bros. Solo poche canzoni e un minuto scarso di parlato, ma una autentica rivoluzione. Il primo film sonoro del cinema tedesco, invece, fu *M, Il mostro di Düsseldorf (M - Eine Stadt sucht einen Mörder, Germania, B/N, 117', 1931)* di Fritz Lang che, nelle aspettative di Hitler e Goebbels doveva diventare, prima di Leni Riefenstahl, il vero regista del III Reich. Per quanto riguarda questo episodio molto famoso e riportato in diverse interviste del regista austriaco, nulle sono le fonti e i documenti alternative che possano confermare la veridicità: non esistono tracce, ad esempio, di tale incontro nei diari di Goebbels che era solito annotare i più insignificanti e inutili eventi della sua vita quotidiana. Nel 1974, il regista della New Hollywood William Friedkin realizzò un'intensa, bellissima e lunghissima intervista al regista di *M: Intervista a Fritz Lang (Fritz Lang Interviewed by William Friedkin, USA, B/N, 140', 1974)* In uno splendido bianco e nero, l'incontro tra i due cineasti è una miniera infinita di informazioni storiche, tecniche e biografiche davvero affascinanti e preziose. Una delle domande di Friedkin riguarda proprio l'incontro tra il Ministro della Propaganda e il regista. La risposta di Fritz Lang, molto articolata e lunga (circa trenta minuti!) più che un racconto personale ha le sembianze e le capacità comunicative di un romanzo giallo con venature da spy-story. Il documentario ho avuto una genesi lunghissima dato che venne montato da Friedkin solo in occasione della sua presentazione e proiezione al Festival del cinema di Berlino (2001). In Italia venne proiettato nel 2003 al Festival del cinema di Torino.

<sup>48</sup> Zygmunt Bauman, *Modernità e Olocausto (Modernity and the Holocaust, Oxford, Basil Blackwell, 1989)*, il Mulino, Bologna 1992

<sup>49</sup> "L'Olocausto ha messo in luce e permesso di esaminare alcuni attributi della nostra società non rilevabili, e perciò empiricamente inaccessibili, in condizioni «ordinarie». In altre parole proponiamo di trattare l'Olocausto come un raro, ma tuttavia significativo e affidabile, test delle possibilità occulte insite nella società moderna." Zygmunt Bauman, *op. cit.*, pag. 30.

<sup>50</sup> In *La forza delle immagini (Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl, Germania, col. e B/N, 180', 1994)* dal 1h 49' e 47" a 1h 49' e 58"

<sup>51</sup> Ne *La forza delle immagini (Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl, Germania, col. e B/N, 180', 1994)* dal 1h 50' e 10" a 1h 51' e 22", Ray Müller filma, all'interno della sala di montaggio, la regista mentre questa mostra allo spettatore il suo modus operandi e l'utilizzo del macchinario chiamato LITAX e diretta conseguenza dell'ingegno di Robert Fanck, suo maestro che in questo frammento lei cita con l'appellativo di "Dottor".

<sup>52</sup> In Taylor Downing, *op. cit.*, pag. 374.

<sup>53</sup> Un recente articolo di Robert von Dassanowsky si prefigge di rintracciare nel cinema di Leni Riefenstahl le radici strutturali e narrative del *Titanic* (1997) di James Cameron. Vedi Robert von Dassanowsky *A Mountain of a Ship: Locating the Bergfilm in James Cameron's Titanic*, Cinema Journal volume 40, number 4, Summer 2001, University of Texas Press

<sup>54</sup> Vedi Ben Child, "Nazi 3D films from 1936 discovered", *The Guardian*, 16 February 2011. Ecco le deduzioni del documentarista. Mora pensa che l'esistenza del film Nazista in 35 mm è una conferma di quanto i tedeschi fossero avanti di decenni. "I film vennero girati da uno studio indipendente per conto del Ministro della Propaganda Gobbels e classificati con l'etichetta "Raum film" o "Film dello spazio", il che spiega il perché nessuno abbia mai capito che fossero in 3D." I due film sono: Un musical dal titolo *So Real You Can Touch It* e *Six Girls Roll into Weekend* che mostra due stelle del cinema tedesco della Universum Film Studio.

<sup>55</sup> Confronta la [risposta del Prof. Quaresima](#) alla domanda numero 4) Molti registi americani (soprattutto quelli della nuova Hollywood: Spielberg, Coppola, De Palma, Lucas etc) hanno tratto ispirazione dalla Riefenstahl per le soluzioni di messa in scena. Da questo punto di vista, quali aspetti la Riefenstahl ha “codificato” in maniera definitiva?

<sup>56</sup> Vedi nota numero XVI

<sup>57</sup> In Siegfried Kracauer (1947), *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*. Nuova edizione italiana a cura di Leonardo Quaresima, Edizioni Lindau, Torino, 2001, Appendice 1, *Conflitto con la realtà* pag.374.

<sup>58</sup> Argomentazione nata sviluppata e generata dal confronto, in privato, con il Prof. Gianni Rondolino

<sup>59</sup> Vedi intervista a [Silvano Agosti](#). Agosti, in particolare nella risposta alla domanda nr 5, dichiara di aver avuto l’opportunità di vedere, grazie a Lev Vladimirovič Kulešov, un cinegiornale girato nel 1936 in cui viene mostrato Ėjzenštejn che, di ritorno da Hollywood, dichiarava di promettere di non fare più un film senza chiedere prima il consenso del Partito Comunista Sovietico.

<sup>60</sup> Emanuela Audisio, “L’ *Olympia* di Leni. Quel film propaganda nel cielo sopra Berlino”, *La Repubblica*, 7 giugno 2012, sezione sport, pag. 67

<sup>61</sup> Serge Moscovici e Farr Robert. (1984), *Rappresentazioni sociali*, Il Mulino, Bologna 1989.

<sup>62</sup> Cfr. SUSAN SONTAG, *Fascino fascista*, in ID., *Sotto il segno di Saturno*, Torino, Einaudi, 1982, . Per approfondire questo tema si veda il contributo, in questo Speciale Leni Riefenstahl, di Toni Muzzioli, [Masse in scena. Leni Riefenstahl, il nazismo tra estetica e ideologia](#), [www.formacinema.it](http://www.formacinema.it), luglio 2012.